

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Le immagini difficili. Considerazioni semiotiche sul ruolo della fotografia in “L’avventura di un fotografo” di Italo Calvino

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/154724> since

Published version:

DOI:10.4399/978885487680416

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Abstract

With his tale “L’avventura di un fotografo”, from the book “Gli amori difficili”, Italo Calvino deals with the great difficulty in defining what kind of semiotic or artistic object photography represents. An image that duplicates the world, but also an image clearly divorced from a reality whose the camera can only freeze little instants. The main character of the tale struggles against photography, looking constantly for a solution to catch the truth with his camera. But he loses himself within the deceptive world of photography, that fools both on the perceptive level and on the cognitive one, so he never arrives at the end of his narrative program and he neither finds the true body of the woman he has fallen in love with. The tale is also a way for Calvino to resume a sort of history of what the human sciences have elaborated about photography, a difficult kind of image, that seems to become a real actor, able to orient and manipulate the action of the observer.

Key-words: Italo Calvino, photography, image, perception, look

Le immagini difficili. Considerazioni semiotiche sul ruolo della fotografia in “L’avventura di un fotografo” di Italo Calvino

Tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, non può produrre ormai altro che stupidità. Stupidità affannose e grottesche! Che uomini, che intrecci, che passioni, che vita, in un tempo come questo? La follia, il delitto, o la stupidità. Vita da cinematografo!

Luigi Pirandello, Quaderni di Serafino Gubbio operatore

Nel 1970 Einaudi pubblica sotto il titolo de *Gli amori difficili* tredici racconti di Italo Calvino, accompagnati da due romanzi brevi: *La nuvola di smog* e *La formica argentina* che costituiscono la seconda parte del volume, “La vita difficile”. Una raccolta dalla costruzione rigorosa e geometrica - elemento ricorrente in Calvino - che, per i racconti della prima parte, offre al lettore una curiosa caratteristica già evidente nel titolo: ogni narrazione è infatti presentata come un’avventura, si succedono così *L’avventura di un soldato*, *L’avventura di un fotografo*, *L’avventura di un poeta*... Tredici avventure, tredici storie che nell’edizione francese del 1964 sono state tradotte in un volume intitolato esplicitamente *Aventures*.

Calvino, nell’introduzione da lui stesso scritta in una defilata e impersonale terza persona, definisce i racconti contenuti nella raccolta come prodotti “degli anni cinquanta”, non stupisce allora che, seppure datato 1970, “L’avventura di un fotografo” abbia una genesi precedente, risultando la rielaborazione, o meglio la *narrativizzazione* di un articolo-saggio uscito nel 1955 sul settimanale “Il Contemporaneo” dal titolo *La follia del mirino*.

Avventura, fotografia, follia: è attraverso l’analisi di questi termini, dei loro universi semantici e del loro intreccio nella trama del racconto che *L’avventura di un fotografo* appare interessante allo sguardo del semiologo. Non solo la narrazione si concentra sulla fotografia e sul fotografare, facendo dell’immagine fotografica una delle isotopie tematiche più evidenti, ma diventa storia della fotografia, nel succedersi di tappe che indagano il suo statuto in quanto immagine e riproduzione del reale. Calvino percorre infatti nel racconto il cammino già battuto da fotografi, filosofi, artisti e semiologi¹ per cercare di definire la natura

¹ Non è intenzione di questo lavoro affrontare capillarmente il dibattito protrattosi per anni circa la natura indicale o iconica della fotografia, molti sono gli studi, semiotici e non solo, dedicati all’argomento, si vedano, tra i numerosi, la sintesi del dibattito sulla fotografia di Pierluigi Basso Fossali e Maria Giulia Dondero, *Semiotica della fotografia*, Guaraldi, Rimini, 2006; gli Atti del XXXVIII convegno AISS, ora raccolti nel volume a cura di Vincenza Del Marco e Isabella Pezzini *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2011; la miscellanea a cura di Claudio Marra *Le idee della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001 e l’articolo riassuntivo di Luisa Scalabroni *Per una semiotica della fotografia* in *Arco-Journal dell’Università di Palermo*.

della fotografia, della sua interazione con il reale che la circonda e del quale è riproduzione e al contempo traccia, indice chimico-fisico.

Protagonista di questo viaggio – di questa *avventura* – è Antonino Paraggi, un “non-fotografo”, ma filosofo “per atteggiamento mentale” (Calvino, 2002a, pp.49-50), attratto dal mondo della fotografia e dall’uomo fotografico perché, fondamentalmente, vittima di un isolamento sociale che lo vede unico personaggio indifferente al piacere dello scatto fotografico bulimico imposto dalla società di massa, e al contempo unico scapolo senza figli. Sulla scia dell’ipotesi (Lucia Re, s.d.) secondo la quale Calvino intenderebbe ironicamente legate in questo racconto la riproduzione fotografica e quella sessuale, si può individuare nella duplice mancanza del protagonista il connettore isotopico alla base dello sviluppo narrativo del racconto: il disinteresse per la fotografia procede parallelo al distacco dalla vita di coppia e al fallimento della relazione di Paraggi con Bice, amica e poi modella. Il rapporto con una donna, così come il possesso dell’essenza fotografica, risulta problematico per Paraggi, è *difficile*, opaco, forse, come si scoprirà infine con la sanzione negativa che segnerà il fallimento del protagonista, è impossibile. Un perfetto schema narrativo per una novella afferente alla raccolta degli *amori difficili*: come spiega Calvino stesso (1970, pp. XI-XII) “ciò che sta alla base di molte di queste storie è una difficoltà di comunicazione, una zona di silenzio al fondo dei rapporti umani”, si tratta infatti di “storie di come una coppia non si incontra”. Quella di Paraggi, come le altre, è un’*avventura in absentia*, titolo che stride ironicamente contro una storia che di eccezionale non ha nulla, anzi, si concretizza in una performance mal riuscita, *difficile*, come problematico risulta il giudizio cognitivo conclusivo sullo statuto della fotografia; è piuttosto, quindi, più che un’avventura “un movimento interiore, la storia d’uno stato d’animo, un itinerario verso il silenzio” (Calvino, 1970, p. XII).

Ma, per quanto intima e fallimentare possa essere la vicenda fotografico-amorosa di Antonino Paraggi, è pur sempre l’avventura a legare a doppio filo questo testo di Calvino alla riflessione semiotica sulla fotografia. Come testimoniato da *In memoria di Roland Barthes*, Calvino (2002b) aveva letto *La chambre claire*, personalissimo studio su una possibile “ontologia della foto”, e si era soffermato a riflettere sui concetti di *studium* e *punctum* individuati dal semiologo francese, e sull’idea di foto come maschera della morte. Questo interesse vivo per la fotografia è riscontrabile già nel racconto di Antonino Paraggi, che segna una tappa evolutiva delle considerazioni di Calvino sullo statuto della fotografia e sul suo rapporto con il reale, considerazioni che si protrarranno poi negli anni successivi all’interno del più ampio dibattito sull’oggetto fotografico. Ed è proprio nel solco di queste riflessioni che Barthes (2003), indagando sulla fotografia, introduce la nozione di avventura, legandola a una dimensione percettiva della foto:

“Mi pareva così che la parola più giusta per designare (provvisoriamente) l’attrattiva che certe foto esercitano su di me fosse la parola *avventura*. La tale foto mi avviene, la talaltra no. Il principio di avventura mi permette di far esistere la Fotografia [...]. In questo deprimente deserto, tutt’a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e io la animo. Ecco dunque come devo chiamare l’attrattiva che la fa esistere: una *animazione*. In sé, la foto non è affatto animata (io non credo alle foto «vive»), però essa mi anima, e questo è appunto ciò che fa ogni avventura”.

Una breve analisi lessematica condotta sul termine “avventura” isola due livelli isotopici ricorrenti nella lingua italiana. Se da una parte avventura è inteso come “avvenimento curioso o straordinario, impresa singolare” (Garzanti, 1965) o “vicenda straordinaria, caso inaspettato”, “impresa rischiosa ma affascinante per ciò che promette di ignoto e di fuori del comune” (Devoto-Oli, 2006), dall’altra viene individuata un’isotopia di tipo amoroso-sentimentale, che giustifica l’ironia calviniana e consente di analizzare parallelamente i due livelli – fotografia e storia d’amore fallita - in quanto legati: “relazione amorosa di poco impegno” (Garzanti, 1965), “vicenda amorosa passeggera e non impegnativa” (Devoto-Oli 2006). Ad aprire un nuovo scenario per l’indagine semiotica è la definizione francese di “aventure” (Petit-Robert, 1973): “ce qui doit arriver à qqn”, “ensemble d’activités, d’expériences qui comportent du risque, de la nouveauté, et auxquelles on accorde une valeur humaine”. Il francese recupera a piene mani dalla radice latina ad-ventura, le cose che accadranno, e dà spazio a un attante soggetto coinvolto negli eventi, tanto che si parla anche di valore umano attribuito ai fatti che avvengono a questo qualcuno.

Il riferimento di Barthes permette di parlare di un vero e proprio dialogo che si stabilisce tra il fotografo/osservatore e la fotografia/immagine del reale. È una relazione analizzabile a diversi livelli. Percettivo, innanzitutto, dal momento che coinvolge i sensi (il *punctum* di Barthes): Paraggi non sa vedere che attraverso la macchina fotografica, è lì, nella foto, che realizza il proprio percorso, congiungendosi con l’oggetto donna-realtà. Nel momento in cui Bice, in posa, decide di spogliarsi (si noti il semisimbolismo che permette di identificare il corpo nudo come luogo delle verità, contro la messa in posa con vestiti e accessori,

che si mantiene su un piano superficiale, dunque apparente, verosimile), avviene il *guizzo*², si apre la possibilità performante per il fotografo, come narra Calvino (2002a, p. 60):

Antonino sentì la vista di lei entrargli negli occhi e occupare tutto il campo visivo, sottrarlo al flusso delle immagini casuali e frammentarie, concentrare tempo e spazio in una forma finita. E come se questa sorpresa della vista e l'impressionarsi della lastra fossero due riflessi collegati tra loro, subito premette lo scatto, ricaricò la macchina, scattò, mise un'altra lastra, scattò, continuò a cambiare lastra e scattare, farfugliando, soffocato dal drappo: -Ecco, ora sì, così va bene, ecco, ancora, così ti prendo bene, ancora. [...] - Ormai ti ho presa, - disse lui. Bice scoppiò a piangere. Antonino scoprì d'essere innamorato di lei il giorno stesso.

Il desiderio di possedere Bice si realizza nell'atto d'amore fotografico, e solo attraverso esso ("ormai ti ho presa"), tanto che, poco dopo, il rapporto tra i due andrà deteriorandosi fino a esaurirsi. Il pianto di Bice indica forse la sconfitta, la consapevolezza della difficoltà di un rapporto reale con Paraggi, dal momento che, in accordo con Sontag (1977, p. 14): "fotografare una persona equivale a violarla, vedendola come essa non può mai vedersi, avendone una conoscenza che essa non può mai avere; equivale a trasformarla in oggetto che può essere simbolicamente posseduto". Il protagonista è del resto affetto da un'ossessione conoscitiva che non sa e non può risolvere senza avvalersi del mezzo fotografico. Il corpo, oggetto desiderato, perde consistenza concreta diventando referente fotografico, ed è proprio la foto che, fattasi simulacro di un corpo, ne assume la funzione. È qui che entra profondamente in gioco il ruolo attivo della fotografia, perché il rapporto di Paraggi con la donna – e con la realtà – non sarà mai diretto, ma sempre filtrato attraverso una fotografia che per Sontag (1977, p. 15) "è insieme una pseudopresenza e l'indicazione di un'assenza": un amore a distanza, in *absentia* – come si diceva prima – del corpo vero, e in presenza invece di una riproduzione distaccata dal flusso reale che, per quanto il protagonista sperimenti attraverso i più disparati usi del mezzo fotografico, non costituirà mai l'oggetto ricercato, l'essenza della fotografia e dell'amore. Si tratta di una percezione del reale filtrata, l'illusione che, attraverso la fotografia, la missione cognitiva sul mondo possa dirsi realizzata: "fotografare significa infatti appropriarsi della cosa che si fotografa. Significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza e quindi di potere" (Sontag, 1977, p. 4).

Seguendo ancora una volta Barthes (1980), la fotografia è necessariamente intesa come la riproduzione di una cosa che è *stata*, "ciò che la fotografia riproduce all'infinito ha avuto luogo solo una volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente": in questo distacco temporale dal suo referente, che le è connaturato, l'immagine fotografica *agisce* ingannando l'osservatore, oltre che sul piano percettivo, anche su un livello cognitivo-epistemico, dando l'illusione di trovarsi di fronte al referente stesso, dimenticando la cornice, l'oggetto foto, e cadendo vittima di una *mise en abyme* che congela frammenti isolati di realtà, di tempo (da qui l'idea di "maschera della morte") e spazio. Immagine dal funzionamento opaco, *difficile*, la foto innegabilmente mostra un oggetto del desiderio, ma sotto a un gioco di sguardi e cornici che la rende un'illusione percettiva, referenziale. Chiarisce Barbieri (2011, p. 20):

L'occhio della macchina fotografica riproduce, con una serie di limiti, l'attività dell'occhio umano. Anche sulla modulazione degli effetti di questi limiti si basa l'opera di selezione del fotografo, e quindi, in sostanza, il suo discorso. Ma questa modulazione e questo discorso hanno comunque al loro centro un atto di guardare. In nuce, al centro dell'attività fotografica, sta lo sguardo del fotografo, mediato dalla macchina e fermato dal clic.

È Fontanille (2001) a occuparsi dello sguardo fotografico in una prospettiva che, partendo da una dimensione percettiva, arriva a esplicitarsi come costruzione enunciativa, dunque come effetto discorsivo. Lo studioso ricostruisce in termini semiotici il processo di *animazione* che la fotografia crea nello spettatore e che, a suo parere, andrebbe inteso come un effetto di enunciazione, da analizzare dunque nel rapporto tra l'enunciatario (lo *spectator* di Barthes) e l'oggetto semiotico, la fotografia. Spiega Fontanille (2001): "l'échange de regards, entre la photo et son spectateur, devient un dialogue entre deux corps-enveloppes et deux corps-mouvements: le regard, soumis aux conditions coenesthésique et kinesthésique, entraîne avec lui dans le flux énonciatif tous les modes du sensible, aussi bien ceux du contact, des surfaces et des volumes,

² È significativo notare come uno dei testi presi in esame da Greimas per il suo ultimo e densissimo testo dedicato alla semiotica delle passioni, e in particolare al fenomeno dell'estesia, sia tratto proprio dalla narrativa calviniana, in particolare dall'ultimo romanzo, "Palomar", edito nel 1983, in cui il semiologo rintraccia un "guizzo" in riferimento allo sguardo del protagonista sollecitato dalla visione della nudità femminile, cfr. Algirdas J. Greimas, *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo, 2004.

que ceux du mouvement et de la sensori-motricité”³. Il fatto che questo effetto sia descritto come animazione, dunque rapportato a una dimensione di movimento, fa sì che Barthes parli di *advenir*, di avventura. Gli effetti tensivi che questo processo mette in gioco vedono poi il movimento di ad-venire sottoposto a variazioni aspettuali, tali per cui la stessa divisione tra *punctum* (l’evento cognitivo, il riconoscimento figurativo che non tocca la dimensione percettivo-sensoriale) e *studium* (la sollecitazione sensoriale e corporale) viene a suddividersi in altre e molteplici sfumature. Si confermerà con Pezzini (2011, p. 13) che “una strategia fondamentale in questo senso si rivela, oltre all’analisi di ciò che nella fotografia è enunciato, l’analisi dell’enunciazione, cioè dei modi in cui l’oggetto della fotografia è accompagnato e offerto al nostro sguardo, prima selezionato, colto e infine incorniciato, dalle forme di iscrizione della soggettività che si realizzano e manifestano attraverso l’atto fotografico”.

A un livello cognitivo-epistemico, si è detto, il protagonista è ingenuamente illuso da una *superficie* che non può che *apparire*, per quanto egli cerchi di raggiungere una dimensione più profonda, dunque autentica. Come afferma Marrone (2010, p. 161) a proposito degli occhiali, le lenti fotografiche “corroborano relazioni di per sé incerte, permettono contatti o li impediscono, spostano tempi e momenti dell’incontro possibili, ricalcolano ritmi dell’esistenza, propongono nuovi equilibri tra soggetto guardante e soggetto guardato”. Calvino aveva ben presente la problematica del filtro visivo garantito dalle lenti⁴ e la conseguente creazione di una sorta di maschera sociale. La foto, dispositivo visivo, è uno spunto in questo racconto per riflettere anche sull’identità attraverso le differenti tappe che vedono Paraggi rapportarsi con la tecnica fotografica. La foto istantanea per Calvino, così come dirà poi Barthes, è un’illusione: cattura sì un attimo, ma lo seleziona da un flusso irriproducibile meccanicamente, è un’apparenza, una superficie che *sembra* aver colto un’identità. Parlando in termini semiotici, guardare una foto è l’illusione di poter giungere al termine di una performance dotata dell’equipaggiamento modale necessario per sanzionare. Ma la foto non è vita, da qui il richiamo evocato da Lucia Re ai pirandelliani *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, che mettono in chiaro, seppure parlando di cinema, quanto una riproduzione meccanica della vita vera sia segno di follia, follia alla quale giunge anche Paraggi, preso dall’ossessione di immortalare, dunque poter conoscere.

È chiaro quanto le isotopie della maschera, del ritratto e, fondamentalmente, dell’identità siano strettamente correlate a questo racconto-indagine sulla fotografia, ed è altrettanto evidente il loro riferimento, a livello semio-narrativo profondo, al quadrato della veridizione già preso dettagliatamente in esame da Greimas⁵. La fotografia ha a che fare con l’apparenza, la superficie, i punti di vista, le dinamiche dello sguardo, con una dimensione del visivo che è direttamente ricollegabile a un’agentività espressa dalle immagini fotografiche sul livello meramente percettivo e, di conseguenza, su quello epistemico: la performance del soggetto è in qualche modo deviata da un’illusione referenziale che, a lungo andare, si ripercuoterà su una sanzione negativa.

Secondo Barthes ogni foto, essendo costituita del suo stesso referente e per questo invisibile (ciò che si vede è il referente, non l’oggetto foto) può significare solo assumendo una maschera, un altro significato che non sia il referente. Per questo motivo, giunto al secondo stadio della sua ricerca dopo l’istantanea, Paraggi ricerca l’aggancio con un’epoca passata, traveste Bice, ne fa una maschera, scavalcando l’attualità e collocandola in un altrove che possa farsi evidente messa in scena. La foto in posa è sì palesemente distante dal reale, ma rende possibile proprio per questo esplicitare un rapporto con il mondo, affermare un’identità. Sarebbe dunque la maschera, il simulacro fasullo di un’identità, ad aprire le porte per la scoperta della vera identità. Cogliendo Bice in una cornice ricostruita, fuori dal tempo e fuori dallo spazio (si noti che ci si trova qui a un secondo livello di enunciazione: non solo Paraggi si interrelaziona con la donna attraverso la foto, già di per sé una cornice, ma inserisce questa prima enunciazione in un secondo *débrayage*, quello della ricostruzione della foto d’epoca) si arriva in effetti a un risultato spoglio di ogni superficialità: la donna si sveste, segno che l’allontanarsi dal soggetto autentico (e il comparire di un non-io puro simulacro discorsivo) è l’unica via per la sua *com-prensione* effettiva. La foto sancisce allora una perdita, quella del referente reale, al quale sostituisce un simulacro che si fa *immortale* (la foto *immortale* attimi del flusso temporale), collocato in un tempo ormai irrecuperabile, congelato nella fissità di un momento che non si ripeterà. Come notato già in precedenza, la fotografia per Paraggi è una lente senza la quale risulterebbe altrimenti

³ Sui concetti di *corp-enveloppe* e *corp-mouvement* cfr. Fontanille J., *Sémiotique du corps: l’enveloppe et le mouvement*, Seminario al Collège de France, 1999- 2000.

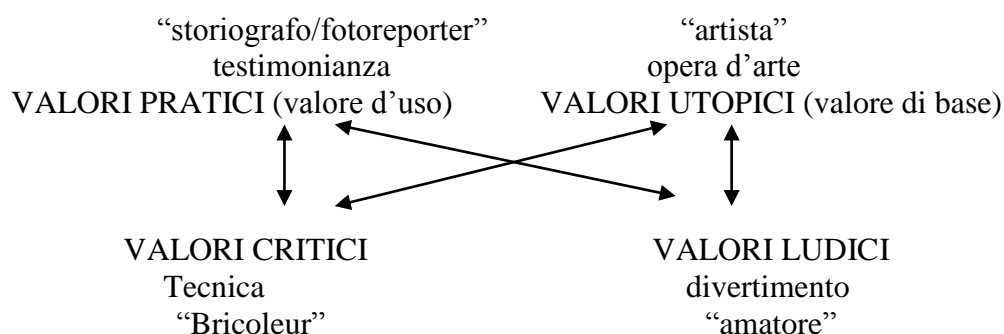
⁴ Cfr. Calvino I. (2002) “L’avventura di un miope” in *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano.

⁵ Cfr. in particolare Greimas A. J. (1983) *Du Sens II – Essais Sémiotiques*, Seuil, Paris.

impossibile disvelare la realtà. Ma la donna di cui si innamora, che conosce e quindi possiede, non è un corpo reale, è l'immagine di un corpo, il suo simulacro testuale, una maschera.

L'avventura di Paraggi – storia d'amore di poco conto o vicenda straordinaria di rivelazioni ottiche – termina inesorabilmente laddove il soggetto si illude di poter fissare in istanti immobili, in scatti fotografici, l'identità, l'essenza di Bice, il suo io monodimensionale e atemporale, nudo e incorniciato. Di fronte a questa immagine Paraggi non solo si renderà progressivamente conto di essersi sbagliato, preso nel vortice del perenne immortalare la donna in ogni istante della giornata, come a duplicarne l'esistenza, ma perderà anche la propria identità, il proprio ruolo attanziale di soggetto agente e sanzionatore. Conclusa amaramente la storia con Bice, il protagonista cadrà su se stesso, incapace di ogni intervento e interpretazione del presente. Dov'è allora il confine tra la realtà e la sua rappresentazione? Nella fotografia c'è una confusione a livello di contratto di lettura: la foto inscena il reale, ne crea l'effetto di senso, ma non lo è ontologicamente, perché segna un tempo diverso, irripetibile. Paraggi, intrappolato in questa *impasse*, tra la foto come doppio della realtà o unica realtà possibile, si arrende all'annullamento della vita, perdendosi nella *mise en abyme*, nella metanarrazione fotografica come unica verità.

Oggetto semiotico complesso e opaco, la fotografia si è spesso vista categorizzare in riferimento alle diverse funzioni che assolverebbe nella società moderna. Floch (2003) utilizza per un'indagine semiotica questa categorizzazione, declinata in due topologie che articola sul quadrato semiotico, strumento di indagine flessibile e molto utile allo studioso nella definizione delle assiologie che regolamentano testi di diversa natura. L'opposizione fondamentale in questo caso è quella tra “la fotografia concepita come ausiliaria alle scienze e alle arti e la fotografia concepita come arte a tutti gli effetti”, da cui Floch deriva la contrapposizione tra valori d'uso e valori di base e, di conseguenza, la proiezione sul quadrato che stabilisce quattro posizioni relazionate nel seguente modo:



Alla topologia individuata da Floch si sono qui apportate alcune modifiche, o meglio aggiunte, che rendono questo quadrato semiotico teatro ideale per il percorso narrativo intrapreso da Antonino Paraggi nelle sue diverse e molteplici fasi di approccio al mondo della fotografia e al suo rapportarsi con la realtà. Paraggi, a inizio racconto, è collocato fuori da questo quadrato, è un non-fotografo. Curiosità e desiderio di appropriazione (di una qualche verità oggettiva e di un corpo femminile) lo portano a entrare in campo e, via via, a sperimentare le varie forme in cui si articola la fotografia e, di conseguenza, ad aderire ai differenti universi valoriali rappresentati da ciascuna di queste forme, in un percorso assiologico dinamico e mutevole, ma privo di sanzione.

La posizione di partenza è quella dei valori ludici: Paraggi è ispirato dagli amici, “fotografi della domenica”, che immortalano vacanze con la famiglia e momenti di vita dei propri figli. Sono fotografi chiaramente amatoriali, che aggiungono l'attività fotografica a tutto quel panorama di divertimenti e hobbies permessi dal boom economico degli anni Sessanta. È la piccola borghesia dedita alle attività di massa, ai vizi del consumismo sfrenato. Il cosiddetto “fotografo della domenica” è infatti analizzato anche da Marshall McLuhan in *Gli strumenti del comunicare*, in particolare nella parte dedicata alla fotografia, intesa, insieme agli altri media, come estensione sensoriale dell'uomo, divenuto ora “uomo fotografico”. Nota McLuhan (1964): “il monocolo, come la macchina fotografica, tende a trasformare le persone in cose, e la fotografia estende e moltiplica l'immagine umana alle proporzioni di una merce prodotta in serie”. E ancora: “non è

quindi eccessivo affermare che la fotografia non soltanto ha influito sul nostro atteggiamento esteriore ma sui nostri atteggiamenti interni e sul dialogo con noi stessi”.

Ma Paraggi non si ritrova in questo universo valoriale: la foto istantanea isola solo un frammento di un flusso altrimenti irripetibile, non ha nulla che lo soddisfi nella sua ricerca, e passa quindi all'altra posizione subcontraria nel quadrato di riferimento, quella rappresentata dai valori critici, impegnandosi nell'apprendere la tecnica fotografica e ogni suo segreto, diventando una sorta di tecnico, che si dota dell'apparecchiatura necessaria per ogni circostanza. È questo il momento del racconto in cui, dopo aver rinunciato alle istantanee scattate in spiaggia a Bice e alla sua amica, il protagonista passa a fotografare da un contesto reale a un teatro di posa, dove allestisce messe in scena e dove la sua modella diventa una maschera. Qui, credendo di afferrare una realtà a partire dal *débrayage* offerto dalla finta foto d'epoca, subisce l'effetto estetico dello svelamento corporale della modella, e crede di aver afferrato il vero senso della fotografia. Il rapporto con l'amata, però, tramonta, perché costruito su un'illusione referenziale e percettiva al di fuori della quale Paraggi non sa vivere né amare. Questo ostacolo lo porterà vicino alla follia, a inseguire un senso della fotografia che trova in due visioni, quelle che costituiscono l'opposizione di partenza. Da una parte c'è il valore d'uso, pratico, che vede la foto realizzare scopi di testimonianza, a stretto contatto con la realtà. Si tratta in questo caso dell'attività dello storico, come intuisce Floch, ma forse ancor più del fotoreporter, che opera in una dimensione pubblica, l'informazione e i media, per mostrare i fatti, le verità di eventi e luoghi lontani nello spazio e nel tempo, ma che la fotografia attesta come veri, come fatti giornalistici, per l'appunto⁶. Dall'altra parte, ma sempre in una dimensione pubblica, c'è l'arrendersi al valore artistico della fotografia, il valore utopico, di base, che non ha più legame stretto con l'asse del reale, ma che invece tocca un livello più astratto. Non credendo che l'attività del fotoreporter, la fotografia dell'eccezionale (quello che diventa notiziabile in quanto evento straordinario), possa soddisfare la propria ricerca, Paraggi si risolverà diventando una sorta di artista, fotografando cioè le foto stesse, in un'operazione metacomunicativa che si arrende alla ricerca della verità, e argina la deriva folle aprendo un dibattito sulla foto stessa.

Dall'istantanea, alla foto in posa, alla foto della foto, Paraggi si muove lungo un percorso assiologico che rappresenta le tappe del suo fallito relazionarsi con la realtà. Convinto di potersi contrapporre ai dilettanti e arrivare a qualcosa di diverso e più "elevato", a una conoscenza vera, si imbatte suo malgrado negli inganni e nelle illusioni che la natura del tutto particolare del mezzo fotografico dissemiina lungo il percorso. Non è facendo della fotografia professionale che si conquista l'essenza delle cose: il fotoreporter immortalava situazioni al di fuori dell'ordinario – e forse si realizza qui la vera *avventura*, nel senso dizionariale del termine analizzato precedentemente – l'altra via è arrendersi alla foto astratta, cosiddetta artistica, che non indaga nulla del reale, si limita a riflettere su se stessa. Antonino Paraggi si perde nella sua avventura, credendo invano di poter affermare delle conoscenze, e cede così alla follia del mirino, aggrappandosi, per non scivolare nel vortice del nonsense, alla foto come metacomunicazione, simbolo stesso di una ricerca conoscitiva ripiegata su se stessa. La sua è una trasformazione dalla non comprensione dei meccanismi che guidano l'uomo fotografico alla resa totale alla forma più ossessiva di quell'uomo fotografico che all'inizio considerava così distaccato dal suo universo.

La fotografia, oggetto straordinariamente difficile, immagine reale del reale, è forse la vera protagonista di questa avventura calviniana. Un oggetto mutevole, al tempo stesso capace di dare visibilità a persone, momenti, ambienti, oggettivandoli e infondendo l'illusione referenziale riscontrabile in qualsiasi fenomeno enunciativo, e di ricostruire esperienze percettive, e soggettive, altrimenti irripetibili. Tra meccanismi percettivi filtrati dalle lenti fotografiche ed effetti di senso analizzabili sul piano della veridizione, il personaggio creato da Calvino si trova in un costante labirinto di realtà distorte e insondabili. E si perde, all'incrocio tra l'esperienza soggettiva del desiderio che lo lega a Bice e la tendenza oggettivante che gli fa scoprire la donna perfetta in un'inquadratura altrettanto perfetta.

⁶ Sul fotogiornalismo si veda Ugo Volli (2011) "Per un'analisi semiotica del giornalismo", in Del Marco V., I. Pezzini (a cura di) *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.

Riferimenti bibliografici

- ___ (1965) *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, Garzanti, Milano.
- Barbieri D. (2011) “L’indice indiscreto”, in Del Marco V., I. Pezzini (a cura di) *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma
- Barthes R. (1980) *La chambre Claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris, (trad. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003).
- Calvino I. (1955) *La follia del mirino*, Il Contemporaneo, 30 aprile, Roma.
- Calvino I. (1970) “Presentazione”, in *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (2002a) *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano.
- Calvino I. (2002b) “In memoria di Roland Barthes”, in *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano.
- Claudio M. (2001) *Le idee della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Del Marco V., I. Pezzini (a cura di) (2011) *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Devoto G. e G.C. Oli (2006) *Dizionario Devoto-Oli Compatto della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze.
- Floch J.M. (1986) *Les formes de l’empreinte*, Pierre Fanlac, Périgueux (trad. it. *Forme dell’impronta*, Meltemi, Roma 2003).
- Fontanille J. *Sémiotique du corps: l’enveloppe et le mouvement*, Seminario al Collège de France, 1999-2000, http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Csemiotique_corps1998_2000.pdf (ultima visita 11/6/2013).
- Fontanille J., Shaïri H. (2001) *Approche sémiotique du regard photographique orientale: deux empreintes de l’Iran contemporain*, Nouveaux Actes Sémiotique, Dynamique Visuelles, n.73-75.
- Greimas A. J. (1983) *Du sens II – Essais de Sémiotique*, Seuil, Paris (trad. it. *Del senso II – Narrativa, modalità, passioni*, Bompiani, Milano 1998).
- Greimas A. J. (1987) *De l’imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux (trad. it. *Dell’imperfezione*, Sellerio, Palermo 2004).
- Marrone G. (2010) “Tecnologie dello sguardo: il discorso degli occhiali”, in *L’invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.
- McLuhan M. (1964) “The Photograph: the Brothel-Without-Walls”, in *Understanding media*, McGraw-Hill, New York (trad. It “Il bordello senza muri”, in *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2011).
- Pirandello L. (2013) *Quaderni di serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano.
- Re L. (s.d.) “Calvino e l’enigma della fotografia”, in Lamberti M.P, F. Bizzoni (a cura di) *Italo Calvino y la cultura de Italia*, VIII Jornadas Internacionales de Estudios Italianos, Catédra Extraordinaria Italo Calvino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, http://www.italian.ucla.edu/faculty/Re_L/RE-Calvino%20Fotografia%20article.pdf (ultima visita 11/6/2013).
- Robert Paul (1973) *Le Petit Robert - Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Société du nouveau littré, Paris.
- Scalabroni L. (s.d.) *Per una semiotica della fotografia*, Arco Journal, e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell’Università di Palermo, http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/scalabroni_per_19_06_03.doc.pdf (ultima visita 11/6/2013).
- Sontag S. (1977) *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York (trad. it. *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004).
- Volli U. (2011) “False icone, per un’analisi semiotica del fotogiornalismo”, in Del Marco V., I. Pezzini (a cura di) *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.